HISTOIRE DU CYCLE 26

www.ffct.org
FF CYCLOTOURISME

ACTES DE LA 26E CONFÉRENCE INTERNATIONALE DE L'HISTOIRE DU CYCLE

Édités par la Fédération française de cyclotourisme

CYCLE HISTORY 26

PROCEEDING OF THE 26TH INTERNATIONAL CYCLING HISTORY CONFERENCE

Edited by the french federation of cyclotourism



CONSERVATION LECTURE HABILLEMENT 6.1

LA CONSERVATION ET LA RESTAURATION DES DOCUMENTS ET ŒUVRES SUR PAPIER : LA PROBLÉMATIQUE DES AFFICHES ANCIENNES.

PAR GÉRARD DE SMAELE[1] , 7120 - FAURŒULX, BELGIQUE

La passion cycliste mène fatalement à la manipulation de livres et de documents. Les chercheurs sont conduits vers les bibliothèques, les dépôts d'archives, les étals de libraires, les salles de vente ou les espaces d'exposition. Livres, gravures, dessins, affiches ou autres archives et photographies constituent nos principales sources documentaires. Ces papiers fragiles, précieusement conservés dans les collections publiques ou privées, méritent nos meilleurs soins. À ce sujet, il ne sera jamais inutile de rappeler quelques grands principes et quelques bons usages.

La conservation-restauration du papier, des œuvres et documents sur papier, est un domaine assez vaste et complexe pour justifier l'existence d'un ensemble de spécialités particulières : le manuscrit, le livre imprimé, le dessin, la gravure, la carte géographique… La conservation des photographies, bien que principalement sur support papier, constitue à elle seule une spécialité toute particulière.

Dans le cadre de notre conférence des historiens du cycle, il est raisonnable de nous limiter à un seul sujet. Tout en évoquant quelques considérations générales à propos de la conservation-restauration du papier, nous verrons comment aborder l'analyse, le traitement, la conservation et l'exposition des affiches. Cette problématique des grands formats sur support fragile s'est imposée d'elle-même comme une discipline à part entière, les grandes institutions patrimoniales, les marchands ou les collectionneurs faisant appel à des ateliers spécialisés. À titre d'exemple, on mentionnera un atelier spécialisé dans le traitement des affiches à la BNF à Paris / département des Cartes et Plans. Cette dernière hérite de lourdes responsabilités liées à la loi du dépôt légal. Des campagnes de restauration ont été mises sur pied à la Bibliothèque royale de La Haye, au Stedelijke museum d'Amsterdam, au Victoria & Albert museum de Londres, à la Library of Congress de Washington. Notons également que le musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne s'est concentré sur le thème du vélo, tandis que le musée national du Sport, fondé en France par Jean Durry et récemment relocalisé à Nice, rassemble le nombre impressionnant de 18.000 affiches dont une partie appréciable gravite autour du thème du cyclisme. Paris possède aussi au musée des Arts décoratifs son musée de l'Affiche, tandis que, dans la plupart des pays, les dépôts d'archives en sont aussi les dépositaires. Certes, toutes ces affiches ne se rapportent pas forcément au cycle, mais les collections, les conservatoires - petits ou grands - nous offrent tous une matière utile à la réflexion.

(1) Ancien restaurateur d'art au Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale de Belgique à Bruxelles ; auteur du livre *Le cyclisme dans les livres et les revues : entre deux expositions universelles (Paris, 1867 - Bruxelles, 1958)... et après,* Paris, L'Harmattan, 2015.
- www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=livre&no=46117
- http://home.base.be/desmaele51

Après un bref rappel de la nature de l'affiche ancienne et de son procédé d'impression, nous parlerons des principales interventions du restaurateur. Ceci nous amènera naturellement à l'étape de la conservation et à celle de l'exposition de ces œuvres graphiques.

L'affiche et la lithographie

L'affiche est par définition un support publicitaire, destiné à être vu dans l'espace public. Pour remplir son rôle, elle devra être visible et attirer l'attention ; elle sera donc grande et fera appel à la couleur : deux conditions rendues possibles par son principal procédé d'impression : la lithographie. L'âge d'or de l'affiche lithographiée se situe à la fin du XIX[e] siècle et coïncide dès lors exactement avec la naissance de l'industrie vélocipédique. Collectionneurs de vélos et d'affiches sont donc faits pour s'entendre…

Bien qu'instantanément convoitées par des collectionneurs, ces affiches anciennes n'étaient pas spécialement réalisées en vue de durer. Contrairement aux beaux papiers chiffon utilisés pour la gravure, le dessin ou la lettre autographe, l'affiche ancienne est généralement imprimée sur un fin papier bois - un papier vélin et sans filigrane -, qui, avec le temps et les conditions climatiques ambiantes (température et humidité relative), entame un plus ou moins lent processus de dégradation : il s'acidifie et se fragilise. De surcroît, des problèmes liés au grand format rendent la plupart du temps les traitements (opération chimique) et renforcements du papier (opération mécanique) indispensables. Les manipulations des grands papiers restant délicates, il faudra également prévoir un conditionnement adéquat, pouvant répondre à l'usage prévu.

Pour rappel, la lithographie est un procédé inventé fortuitement en 1796 par l'Allemand Aloys Senefelder (1771-1834) (2). C'est une technique d'impression à plat (3) - qui, dans le cas de l'affiche, ne laisse aucun témoin ou relief dans la feuille - basée sur le principe de l'antagonisme entre l'eau et les matières grasses. Le dessin apposé à l'encre grasse ou au crayon gras (crayon lithographique) est fixé sur une pierre calcaire (poreuse) à l'aide d'un acide. Celle-ci est alors placée dans la presse lithographique et mouillée. Lors du passage du rouleau encreur, l'encre ne reste que sur le dessin, qui peut alors être imprimé, laissant apparaître le grain de la pierre dans les zones de mi-teintes (4). Les couleurs nécessiteront chacune une pierre et un passage sous la presse. C'est la raison pour laquelle on retrouvera des repères d'impression dans les marges des épreuves.

La pierre utilisée, la “ pierre de Solnhofen ”, était coûteuse, lourde et encombrante. Bien qu'elle puisse être stockée pour un usage ultérieur, elle était souvent poncée par le glissement de deux pierres l'une sur l'autre - une opération manuelle laborieuse dans le cas de pierres de grande taille - et affectée à une autre œuvre.

Un procédé moins coûteux consiste à utiliser une matière pouvant présenter des propriétés similaires : le zinc (5) ou l'aluminium, plus faciles à manipuler et à stocker, dont la surface est grainée. On parlera alors de zincographie, de lithographie sur zinc…

Le début du XX[e] siècle verra l'apparition de presses automatisées, animées par une force motrice (notamment les célèbres machines lithographiques Marinoni et Marinoni-Voirin). Entreront ensuite en jeu les procédés photomécaniques - pour la production de chromolithographies - et plus tard l'offset, dont le procédé par voie humide est également fondé sur l'antagonisme de l'eau et de la graisse. Ce dernier procédé autorisera sur ses rotatives des tirages de plus en plus importants. L'héliogravure offre quant à elle la possibilité de tirages encore plus larges.

Finalement, la sérigraphie, bien que d'origine fort ancienne, n'apparaît que tardivement dans le mode de production de l'affiche. C'est un procédé de nature différente, dont le principe est l'interposition d'un écran entre l'encre et le papier. Les aplats de couleur sont épais et ne font pas dans les mi-teintes. La sérigraphie (dérivée du pochoir) est initialement un procédé artisanal - photomécanique ou non - qui s'est développé dans le domaine industriel, et qui s'appliquera aussi sur différents types de supports, autres que le papier.

La palette technique de l'artiste lithographe est constituée de plusieurs outils : la plume, le crayon lithographique, le pinceau, la grille et la brosse à crachis… Le procédé offre à l'artiste la possibilité de dessiner librement sur la pierre, comme il le ferait sur le papier, ce qui n'est pas le cas lorsqu'il faut graver le métal à l'aide d'un burin, d'une pointe sèche ou selon la technique de l'eau-forte. Notons que le dessin réalisé sur la pierre est retourné par rapport à l'épreuve imprimée. Un autre procédé consistera à dessiner avec une encre ou un crayon gras sur une feuille de papier, le conducteur de presse se chargeant de reporter le dessin sur la pierre. C'est la technique du papier report. Ici, le dessin original, qui sera donc retourné deux fois, est réalisé directement à l'endroit.

L'impression de l'affiche ancienne fait aussi appel à la composition typographique, qui est un procédé en relief : de grands caractères en bois imprimeront alors, sur des encadrements restés vierges ou sur des bandes de papier séparées et ensuite collées, une raison sociale, un lieu, une date, ou l'annonce d'une manifestation. Une même affiche pourra ainsi servir pour différents points de distribution d'une marque, pour plusieurs représentations d'un spectacle…

Les procédés d'impression de l'affiche sont le plus souvent identifiables à l'œil nu, mais l'expert confirmera ses observations à l'aide d'un compte-fils (x10) ou d'une bonne loupe - les demi-teintes révélant le grain de la pierre ou la trame de l'offset - et distinguera au besoin un original d'une copie (6).

(2) Aloys Senefelder, *L'art de la lithographie*, Paris, Treuttel et Würtz, 1819 http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt6k130475f.

(3) La taille-douce désigne les procédés de gravure en creux : la surface de la matrice (généralement du cuivre, mais aussi l'acier ou le zinc) est soit directement entaillée par un outil (burin, pointe sèche, manière noire…) ou mordue à l'acide (eau forte, aquatinte, vernis mou, héliographie…). L'encre est déposée dans ces creux et l'impression se fait sous la forte pression de la presse en taille-douce. D'autre part, la gravure sur bois (taille d'épargne, bois de bout) et la typographie… sont des procédés d'impression en relief : l'encre est déposée sur ces reliefs et l'impression s'effectue sous d'autres modes opérationnels, nécessitant une pression beaucoup moins importante. La distinction entre gravure en taille-douce (creux), en taille d'épargne (relief) et à plat (lithographie) est une notion de base pour la classification et l'expertise des œuvres imprimées, le passage sous la presse laissant des traces caractéristiques du procédé.

(4) Dans le cas du noir, les mi-teintes sont les nuances de gris, comprises entre le trait et le blanc.

(5) La zincographie est un procédé imaginé par Breugnot pour l'impression de cartes géographiques de très grands formats.

(6) Voir les livres d'André Béguin, Félix Brunner et Bamber Gascoigne.

La notion de gravure originale

Tout comme la gravure, l'affiche lithographiée est une œuvre reproduite à un plus ou moins grand nombre d'exemplaires et par l'intermédiaire d'une matrice. C'est cette dernière qui réceptionne l'encre destinée à l'impression sur le papier. En toute logique, la constitution d'une collection d'affiches devrait donc tenir compte des règles en usage dans le cadre plus général qui est celui de l'estampe. Une des notions fondamentales dont tiendra compte le collectionneur est celle de l'estampe ou de la gravure originale (7).

Pour être considérée comme une œuvre d'art originale, une gravure doit répondre à une règle de base : la conception graphique, la préparation de la matrice - cuivre, bois, pierre, etc. - et l'impression doivent impérativement être attribuées à l'artiste signataire. L'élément imprimant exécuté par un homme de métier, d'après l'œuvre d'un artiste, ne donne lieu qu'à une estampe d'interprétation. De plus, le recours aux procédés photomécaniques est, à l'exception de cas très particuliers, en principe exclu.

En lithographie, la fixation du dessin sur la pierre calcaire - ou la transposition sur pierre d'un dessin préparatoire réalisé sur papier-report - et la mise en œuvre de la presse sont cependant des opérations techniques très particulières. S'il est toléré qu'elles soient confiées au conducteur de presse, ce sera toujours en la présence et sous la direction de l'artiste. Ce dernier justifiera le tirage et détruira la matrice - le terme exact est " barrer " - dès que le nombre d'exemplaires annoncé sera atteint. Dans le cas de l'affiche lithographiée, l'absence de justification du tirage fait qu'on ne connaît pas exactement combien de feuilles ont été imprimées. Henri de Toulouse-Lautrec, qui semble être une exception, maîtrisait parfaitement les opérations de préparation et d'impression. On lui connaît des épreuves d'artiste, des tirés à part, des états successifs d'impression. Ses œuvres liées aux cycles sont fort peu nombreuses : Cycle Michael est à considérer comme un cas marginal [Fig 1].

Sachons aussi que, contrairement à ce qui est constaté dans les procédés de gravure en creux, le dessin fixé sur la pierre a une très bonne résistance à l'usure, et que l'ensemble du tirage est de qualité uniforme. Pour l'affiche, le tirage de tête ne présente donc pas un intérêt particulier. Non justifié, comment pourrait-on d'ailleurs l'identifier ? Quant à la signature de l'artiste, elle est en règle générale apposée directement sur la pierre, et très rarement sur le papier.

La valeur de l'affiche

Pour l'œuvre d'art, ainsi que pour le document d'archive, la notion de valeur revêt plusieurs aspects. Selon les points de vue adoptés, cette valeur peut être artistique, historique, documentaire, sentimentale, personnelle… ou tout simplement vénale. Attribuée à une œuvre, elle justifiera des investissements consentis pour son acquisition, sa conservation, voire sa restauration.

Le regard porté sur une œuvre, ainsi que son évaluation, font toujours référence à une époque, ce qui fait que la valeur attribuée à une œuvre n'est au final pas immuable, tel genre, tel sujet… pouvant rencontrer un succès de mode et devenir âprement recherché… ou au contraire se retrouver tristement délaissé.



Fig 1 - Cycle Michael, Henri de Toulouse Lautrec, 1896 (807 x 1213 mm)

C'est ainsi qu'une affiche, pourtant produite à un grand nombre d'exemplaires, peut, suite à une période de désintérêt, devenir rare. Cependant, cette notion de rareté n'est pas la seule prise en compte pour établir la valeur vénale : ce qui est rare ne devient pas automatiquement cher, et vice-versa. *In fine*, ce sera la loi de l'offre et de la demande qui déterminera la véritable valeur d'échange d'une affiche. Cependant, les collections officielles, celles des musées, des bibliothèques et des dépôts d'archives, sont conservées dans des espaces privilégiés, qui en dehors des modes éphémères endossent la responsabilité de la protection d'un patrimoine intellectuel collectif. Ces collections officielles accordent une protection permanente aux pièces historiques les plus représentatives.

En réalité, en comparaison avec le dessin et la peinture, qui sont des œuvres uniques, ou avec certaines estampes anciennes dont peu d'exemplaires sont arrivés jusqu'à nous, peu d'affiches anciennes sont réellement rares. Produites à un grand nombre d'exemplaires, elles sont toutes connues. Les exemplaires considérés comme rares sont des affiches justifiées, tirées à part, des épreuves d'avant la lettre, des épreuves d'essai, celles représentant un état, celles portant la marque d'un illustre collectionneur… On retrouve parfois des ébauches ou des dessins préparatoires. Ces feuilles uniques se négocient dans un rapport pouvant atteindre 10 ou même plus de fois le prix attribué aux exemplaires imprimés, tout en gardant à l'esprit que chaque cas est un cas particulier.

L'évaluation d'une affiche est une étape importante avant son acquisition ou sa restauration. On ne se lance évidemment pas dans l'élaboration d'une collection sans documentation, sans bagage technique, sans organisation. Il est indispensable de bien se documenter, autant sur les différentes " valeurs " des œuvres que sur l'évolution du marché. L'expert chargé de l'évaluation d'une affiche tiendra également compte de son état physique (photo 7.1 et suiv.). De ce point de vue, il sera toujours préférable d'examiner l'œuvre recto-verso. Un encadrement peut

(7) Voir Eugène Rouir, *L'estampe, valeur de placement*, Paris, Guy Le Prat, 1984 (1re éd. 1977).

habilement masquer bien des misères - doublages irréversibles, supports acides, marges coupées, etc. - et empêcher de repérer les déchirures, les repeints et les éventuelles lacunes reconstituées. [Fig 2] [Fig 3]

La restauration

Étant donné la fragilité du papier utilisé pour l'impression de l'affiche, le traitement a pour premier objectif de lui donner les meilleures chances de survie dans le futur. En dépit de la bonne apparence d'une œuvre, des traitements peuvent malgré tout se justifier. Ils ont alors pour but d'assainir le papier qui, devenu fragile sous l'action du temps et de l'acidité, doit être renforcé pour qu'il puisse supporter la manipulation, cette dernière devant toujours être effectuée sur de grandes tables et avec le plus grand soin. Ces manipulations requièrent une technique éprouvée par la pratique (plier, enrouler, glisser, déplacer à l'aide d'un support...).

D'un point de vue technique, la restauration des affiches relève du domaine de la restauration du papier et de l'art graphique. C'est une spécialité totalement différente de celle de la restauration des peintures, avec en plus des particularités et des contraintes liées aux grands formats. Le restaurateur devra être équipé d'un outillage spécial et disposer d'un espace suffisant. Dans le cas particulier d'épreuves préparatoires, la restauration s'apparentera à celle du dessin de grand format.

Bien que l'on puisse mentionner bien d'autres opérations, comme la désinfection, l'élimination de taches de natures diverses, l'élimination des rubans adhésifs, etc., et sans vouloir entrer dans le détail des modalités techniques, les opérations les plus courantes de la restauration suivent généralement la chronologie suivante.

[Fig 4 à 10] Affiche pendant la restauration.

L'ordre des interventions est important, car on assiste à plusieurs transferts de la feuille d'œuvre et à son retournement. Le restaurateur doit impérativement respecter un plan de travail précis :
- établir l'état de la feuille : examiner les techniques d'impression, les cachets, inscriptions, signatures, marques de collection… ; relever les plis, les déchirures, les lacunes, les anciennes réparations ; prendre note des dégâts dus à l'humidité, aux insectes, aux moisissures… ;
- tester l'acidité du papier ;
- tester la résistance à l'eau des encres ;





Fig 2 & 3 - État de l'affiche avant traitement.



Fig 4 - Test de solubilité des encres.



Fig 5 - Mesure du Ph.



Fig 6 - Nettoyage à sec.



Fig 7 - Bain de désacidification.

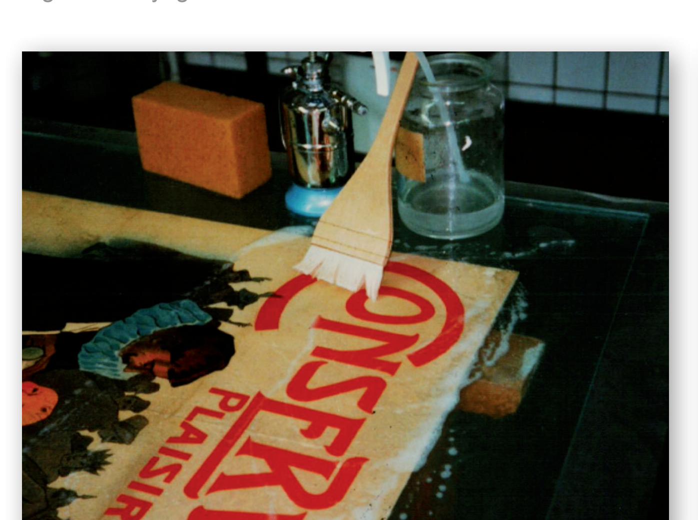


Fig 8 - Nettoyage humide.



Fig 9 - Doublage sur papier japonais.

- lavage à l'eau, élimination des anciens doublages, des anciennes réparations… ;
- désacidification aqueuse du papier ;
- rinçage ;
- encollage du recto à l'eau de colle ;
- encollage du verso ;
- comblage des lacunes ;
- renforcement des plis et des déchirures ;
- doublage ; pose éventuelle sur une toile préparée sur un châssis ;
- séchage ;
- mise à plat ;
- éventuelle retouche ;
- démontage, découpe des marges.

Les laboratoires, comme ceux du CRCDG à Paris (longtemps dirigé par Madame Flieder), de la British Library, de la Library of Congress, ainsi que les publications de l'IPC, de l'ARSAG, de IFROA - pour ne citer que quelques exemples - viennent en aide aux restaurateurs. Cependant, plus d'un aspect de la restauration des affiches demeure un sujet controversé : matières, colles, doublage, toiles, procédés d'élimination des taches… La théorie



Fig 10 - Entoilage et séchage sous tension.

ne rejoint pas toujours la pratique, car la mise en œuvre reste primordiale. Une divergence pourra toujours naître entre les observations faites en laboratoire et la pratique en atelier ; l'habileté du restaurateur, ainsi que son jugement et son expérience, restant des éléments essentiels de la réussite et du maintien dans le temps des opérations entreprises.

Le doublage sur papier et l'entoilage

L'affiche de petit format - jusqu'à 70 cm x 50 cm - peut être traitée et conservée comme on le ferait pour une estampe. Les formats de 100 x 70 cm, de 120 x 80 cm, 140 x 100 cm [(8)] et plus grands, sont plus difficiles à manipuler et sont de ce fait exposés à des risques plus élevés. C'est la raison pour laquelle on leur applique un doublage, généralement sur toile [(9)]. À ce propos, nous devons cependant faire remarquer la présence de plusieurs écoles. Il n'est pas exagéré de dire que ce sujet est très controversé. D'autant plus que le papier et la toile présentent, face aux variations hygrométriques, des réactions opposées : l'un se dilate alors que l'autre se rétracte. Le premier principe de la restauration étant la réversibilité, nous ne parlerons pas de la pratique parfois rencontrée, qui consiste à coller l'affiche en plein sur un carton ou autre surface rigide !

Le marouflage traditionnel sur toile fut adopté de longue date par les restaurateurs. La version “ ancienne ” de cette technique a vite montré ses limites : la trame de la toile peut transparaître sur le papier d'œuvre ; la colle de farine ou d'amidon peut attirer les micro-organismes, favoriser l'apparition de moisissures, attirer les insectes ; une application trop généreuse de ladite colle ôtera toute souplesse au montage et le rendra cassant.

On reprochera aussi à ce marouflage de ne pas respecter la nature même du papier, qui est d'être souple, légèrement ondulant et de ce fait non parfaitement plat.

Les défauts avérés avec le temps ont amené les restaurateurs à revoir leur procédure : choix de toiles de première qualité (lin, coton pur) ; décatissage de celles-ci pour les rendre moins réactives à l'humidité ; doublage sur papier avant le marouflage ; choix de meilleures colles, mieux préparées, plus fines et éventuellement additionnées d'un léger antibactérien /antifongique.

Réalisés correctement, ces “ nouveaux ” doublages donnent un résultat durable et sécurisent dans une certaine mesure les manipulations. Face aux problèmes de stockage et de manipulation, les marchands, obligés d'empiler leurs affiches l'une sur l'autre, optent la plupart du temps pour cette solution.

Notons d'autre part que, dès les années 1970, un nouveau mouvement a pris naissance dans le cercle des restaurateurs anglais et dans les ateliers de restauration du British Museum. Des restaurateurs européens et américains se sont vivement penchés sur les techniques de montage pratiquées dans les ateliers japonais. Cet art ancestral du doublage des œuvres en vue de pouvoir les rouler pour le rangement (nous ne parlons pas ici de nos affiches), a trouvé des applications dans le domaine de la restauration des papiers occidentaux, particulièrement pour les grands formats.

L'outillage [(10)] et les procédés japonais se sont petit à petit répandus dans le monde occidental : doublage sur papier japonais fin mais très résistant ; usage d'une colle d'amidon très diluée mais à bon pouvoir adhésif. Ces montages “ à la japonaises ” sont plus délicats à manipuler, mais conservent au papier de l'affiche toutes ses caractéristiques, et une parfaite réversibilité du doublage. On peut également l'associer au marouflage.

Avec les techniques japonaises, c'est depuis les années 1970 une nouvelle conception de la restauration du papier qui a été encouragée. Elle s'est avérée parfaitement compatible avec nos œuvres. C'est aussi au même moment que la recherche scientifique est venue épauler le travail des restaurateurs. Une science de la restauration du papier a commencé à s'imposer, des cursus spécialisés ont commencé à se mettre en place, offrant de meilleures garanties quant à l'innocuité et la conservation à long terme.

En France, le CRGDG fut créé suite aux innombrables dommages causés par la Seconde Guerre mondiale. Ses conseils, relayés par l'ARSAF et l'ARAAFU, sont précieux. Il en va de même pour les autres pays, sachant que l'Allemagne, les Pays-Bas, le Royaume-Uni, le Canada, les États-Unis… investissent également dans ce domaine.

La retouche

Le sujet de la retouche est aussi l'objet de controverses. Le fait d'intervenir sur de petites lacunes, abrasions, traces de plis… apporte à l'œuvre, sans la trahir, une meilleure lisibilité. Pour l'œil averti, l'examen rapproché (par lumière rasante, à l'aide de loupes, sous UV, par transparence) ne manquera pas de déceler les restaurations et repeints.

Lorsque les surfaces à reconstituer sont plus importantes, le restaurateur adroit peut arriver à reconstituer les lacunes. Il est à noter que l'art du restaurateur n'est pas apparenté à celui du faussaire. Cependant, comme l'affiche ancienne a souvent une implication décorative, son propriétaire sera tenté de l'exposer, de la montrer sous son aspect le plus flatteur. Ici, comme dans d'autres domaines de la restauration, les positions du marchand, du propriétaire ou du conservateur de musée, peuvent se montrer très divergentes : l'un voulant rentabiliser une transaction, l'autre voulant jouir de son acquisition, le dernier devant être un protecteur (de même qu'un gestionnaire) impartial du patrimoine, chargé de préserver des exemplaires témoins.

Notons finalement que les affiches sont dans leur grande majorité connues à bon nombre d'exemplaires. Pour les reconstitutions, on ne manquera pas de trouver un modèle original. Quant aux exemplaires conservés dans les collections officielles, ils pourront éventuellement être considérés comme des témoins, à l'usage à la fois des chercheurs et des restaurateurs.

Le propriétaire - ou le responsable d'une collection - d'une affiche pourra s'adresser à un restaurateur spécialiste, se faire conseiller auprès de marchands et de collectionneurs, mais en fin de compte les choix de restauration lui appartiendront. En tout état de cause,

(8) Ce sont des exemples de formats de montage et de rangement qui sont seulement destinés à donner une idée des grandeurs, et non des mesures exactes des feuilles.

(9) La *Library of Congress* a répandu un procédé de doublage sur dacron.

(10) Les brosses larges aux différents montages de poils, les tamis pour les colles, etc., sont les outils traditionnels des monteurs japonais. Ils se sont généralisés dans nos ateliers occidentaux et sont décrits dans différents numéros du *Paper Conservator*.

c'est à lui que la décision finale d'une intervention reviendra.

Conservation - Manipulation - Exposition

La gestion des grandes collections est une affaire de professionnels. Elle coordonne diverses actions : photographie des affiches, constats d'état à l'entrée dans les institutions, climatisation des locaux, contrôle de la qualité de l'air à l'intérieur des bâtiments, prévention contre les moisissures et les nuisibles, attribution des numéros d'inventaire, marquage des œuvres, pose du cachet de collection (11), rédaction de fiches, choix des éventuels traitements, choix des formats de conservation, des styles de montage… élaboration des fichiers, sites internet et visibilité sur le net… Les professionnels sont aussi confrontés à d'autres problèmes : prévention contre le vol, élaboration de plans de lutte conte les dégâts des eaux, les incendies et autres problèmes dont le public n'a souvent que peu conscience.

La consultation des documents originaux devrait toujours être limitée au strict minimum et les facilités offertes par les moyens modernes de numérisation exploitées en priorité. Si la sortie du document original s'avère réellement inévitable (par exemple pour la préparation d'une exposition, une expertise, une vente…), il faudra toujours s'y prendre avec le plus grand soin. Les musées font appel à des agents ayant été formés à ces manipulations. Elles nécessitent toujours d'avoir de grandes tables à disposition. Pour limiter les risques, les affiches de petits formats peuvent être montées sur des cartons sans acide, conservées dans des chemises en papier non acide, encapsulées dans des enveloppes de polyester ou encadrées. Cette dernière solution, étant onéreuse et exigeant le plus d'espace de rangement, n'est pas adaptée aux grandes collections.

Les conditions idéales de bonne conservation - en principe à plat - sont parfois difficiles à réunir : elles nécessitent de l'espace, des meubles de rangement à plat, et par conséquent un budget important. La plupart du temps, on devra se contenter d'un compromis. Ces options dépendront bien de l'espace disponible, et naturellement du budget alloué.

Si le cadre de notre conférence des historiens du cycle n'est pas celui d'une réunion de spécialistes de la conservation, il n'est cependant pas inutile de rappeler les grands principes généraux (12) :

- la réversibilité des traitements ;
- l'innocuité des produits employés ;
- l'innocuité des matières en contact avec l'affiche et des matériaux des meubles de rangement ;
- le respect de l'original, de l'intégrité historique et artistique de l'œuvre ;
- le respect des conditions climatiques (température et humidité relative) dans les magasins, ou autres lieux de conservation et d'exposition.

Le stockage et l'exposition

Les conditions climatiques dans lesquelles les collections sont conservées sont très importantes. Idéalement, la qualité de l'air, la température, l'humidité relative et l'éclairage sont des facteurs qui doivent être constamment contrôlés (photo 9.1 et suivant). Le but étant d'éviter la prolifération des moisissures, des variations dimensionnelles des feuilles, la dégradation des papiers par l'acidité, les dégâts causés par la lumière, les nuisibles…

[Fig 11 & 12] - Exemples de stockage

Il n'est pas facile pour un collectionneur privé d'assumer les aménagements spécifiques en vue d'assurer un contrôle strict des facteurs environnementaux. Dans les grandes institutions, les stratégies de conservation préventives s'appuient sur des pratiques élaborées sous la surveillance d'un personnel scientifique et technique qualifié. Des capteurs reliés à des postes de contrôle, des appareils de régulation de l'air… font partie de l'équipement des musées. Ces moyens de protection du patrimoine font actuellement l'objet d'investigations approfondies et appartiennent à une science nouvelle, baptisée “ conservation préventive ”. La



Fig 11 - Épis pour cadres.



Fig 12 - Tiroirs et rouleaux.

(11) Les encre utilisées pour le marquage (le numéro d'inventaire) et le cachet de collection doivent non seulement s'avérer indélébiles, mais également non fugitives lors des futurs traitements de restauration (résistance à l'eau et aux solvants). En France, l'encre Herbin-Sueur de la Française de marquage, offre cette garantie. Dans le cas contraire, elles peuvent compliquer le travail du restaurateur. Le cachet de collection peut s'appliquer au verso de la feuille, de préférence dans une zone sombre, de manière à ne pas pouvoir migrer ou se voir au recto.

(12) Voir par exemple, Anne Liénardy et Philippe Van Damme.

bonne gestion des collections devra tenir compte des normes et règles qui se sont progressivement imposées.

Dans la mesure du possible, il faut éviter les variations brusques des conditions climatiques. Éviter aussi, notamment lors des expositions (photo 10), que les œuvres soient touchées par la lumière directe du soleil, utiliser des filtres aux fenêtres et des lampes sans émission d'UV. D'autres aspects doivent aussi être pris en compte, le tout étant également encadré par des principes éthiques et déontologiques, auxquels sont tenus les conservateurs de collections.

Références - documentation sources - orientations

Bibliographie

- ✓ *Art and Archaeology Technical Abstracts* (AATA), périodique édité par le GCI (Getty Conservation Institute), http://aata.getty.edu/Home#
- ✓ *The Abbey Newsletter*, éditée de 1975 à 2006, http://cool.conservation-us.org/byorg/abbey/an/ (cette revue s'est concentrée sur le problème de la désacidification du papier).
- ✓ Albright Gary E., McClintock Thomas K., *The treatment of oversize paper artifacts*, Washington DC, AIC, The Book and Paper Group, Group Annual 1: 1–6, 1982.
- ✓ Arnoult Jean-Marie, *Les travaux du Centre de recherches sur la conservation des documents graphiques*, *1994-1998*, Paris, Direction des Archives de France, 1999, 192 p.
- ✓ Béguin André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Paris, A. Béguin, 1998 (nouvelle édition revue et augmentée de la première parution en 3 vol. de 1975-1976), 346 p. – existe en anglais : *A Technical Dictionary of Print Making* (transl. Allen J. Grieco, Paris, A. Béguin, 2000).
- ✓ Béguin André, *Dictionnaire technique du dessin*, Bruxelles, Vander, 1995 (1978), 592 p.
- ✓ Bonnardot A., *Essai sur la restauration des anciennes estampes et des livres rares*, Paris, 1846, 80 p. et un supplément de 31 p. - en lecture sur le site Gallica.
- ✓ Bony Catherine, *L'affiche dans les bibliothèques*, Villeurbanne, Enssib, 1984, 74 p.
- ✓ Bréjart Évelyne, *Projet d'exploitation d'un fonds spécialisé au sein d'un grand établissement : les affiches du Département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France,* Villeurbanne, Enssib, 1993, 12 p.
- ✓ Brown Margaret, Etherington Don, Ogden Linda, *Boxes for the Protection of Rare Books: Their Design and Construction*, Washington, Library of Congress / Preservation Office, 1982, 289 p.
- ✓ Brunner Félix, A Handbook of Graphic Reproduction Processes / *Handbuch der Druckgraphic / Manuel de la gravure*, Stuttgart-New York-Niederteufen, Gert Hatje / Hastings House Publishers / Arthur Niggli AG, 1984 (1962), 379 p. – édition trilingue anglais, allemand, français
- ✓ Clapp Anne, *Curatorial Care of Works of Art on Paper*, New York, Oberlin, 1987, 191 p.
- ✓ Chagny Pierre, *L'affiche, un document autre que le livre : perspectives de conservation et de valorisation*, Villeurbanne, Enssib, 2005, 103 p. - mémoire d'étude sous la direction de Pierre-Yves Duchemin - accessible sur Internet.
- ✓ Cuoco Debra, Hamilton Heather, *Alternative Fabric Supports for the Dacron Lining Technique for Paper Objects*, AIC, The Book and Paper Group Annual, 27, 2008, http://cool.conservationus.org/coolaic/sg/bpg/annual/v27/bp27-17.pdf
- ✓ Cunha George Martin, Cunha Dorothy Grant, *Library and Archive Conservation*, Metuchen, NJ, The Scarecrow Press, 1983 (1967 et 1972), 2 vol., 200-415 p.

  Conservation et mise en valeur des fonds anciens rares et précieux des bibliothèques françaises, Villeurbanne, Enssib, 1983, 233 p.
- ✓ Desmaele Baudouin, *La conservation-restauration des affiches*, Bruxelles, in Aproa, 2002, n° 3, pp. 16-25 7 texte bilingue français-néerlandais.
- ✓ Dussert Carbone Isabelle, *Orientations et objectifs stratégiques de la politique de conservation de la Bibliothèque nationale de France*, Paris, BnF, 2009, http://www.bnf.fr/documents/CharteConservation.pdf
- ✓ Flieder Françoise, Duchein Michel, *Livres et documents d'archives : sauvegarde et conservation*, Paris, Unesco, 1983, coll. " Protection du patrimoine culturel. Cahiers techniques : musées et documents ", 89 p.
- ✓ Gallo Fausta, *Facteurs biologiques de détérioration du papier*, Rome, Iccrom, 1985 - édition bilingue anglais-français
- ✓ Gandhillon René, *Classement, catalogage et conservation des affiches*, Châlons-sur-Marne, Archives de la Marne, 1953, 13 p.
- ✓ Gascoigne Bamber, *How to Identify Prints: a complete guide to manual and mechanical processes from woodcut to ink jet, London*, Thames & Hudson, 1986.
- ✓ Holben Margaret, *Historical Perspectives in the Conservation of Work of Art on Paper*, Getty Publications, 2015, 608 p.
- ✓ Hoblmann Helga et al., *Das frühe Plakat in Europa und in den USA*, Berlin, Gbr. Mann, 1980, 2 vol.
- ✓ Hoch Philippe, " Le plan de conservation : un outil à développer ", *Bulletin des Bibliothèques de France*, 2000, vol. 45, n° 4, pp. 55-60.
- ✓ Ipert Stéphane, Rome-Hyacinthe Michèle, *Restauration des livres*, Fribourg (Suisse), Office du Livre, 1987, 117 p.
- ✓ Lavédrine Bertrand et al., *(Re)connaître et conserver les photographies anciennes*, Paris, Éditions du CTHS, 2008 (2007), 345 p. - traduction anglaise en 2009 et traduction espagnole en 2010.
- ✓ Lepeltier Robert, *Restauration des dessins et estampes*, Fribourg, Office du Livre, 1977, 129 p.
- ✓ Liénardy Anne, VAN DAMME Philippe, *La désacidification de masse des livres et documents*, Bruxelles, IRPA, 1992, 247 p. - existe aussi en néerlandais.
- ✓ Liénardy Anne, Van Damme Philippe, *Inter Folia : manuel de conservation et de restauration du papier*, Bruxelles, IRPA, 1989, 247 p. - remis à jour en 2001 - existe aussi en néerlandais.
- ✓ Liénardy Anne, Van Damme Philippe et al., *Papier en péril*,

Bruxelles, IRPA, 1994, 204 p. - bilingue français-néerlandais.

✓ Lieure J., *La lithographie artistique et ses diverses techniques : les techniques, leur évolution*, Paris, J. Danguin, 1939, 102 p.

The Paper Conservator, publication annuelle de l'IPC (Institute of Paper Conservation), qui organise une conférence annuelle, publie une lettre trimestrielle et un “ members directory ”. Index des actes publiés disponible en ligne, et disponibles séparément.

✓ Plenderleith Harold James, *The Conservation of Prints, Drawings and Manuscripts*, Oxford, Publ. for the Museums association by the Oxford University Press, 1937, 66 p.

✓ Rouir Eugène, *L'estampe, valeur de placement*, Paris, Guy Le Prat, 1984 (1973), 223 p.

✓ Schweidler Max, *The Restoration on Engravings, Drawings, Books, and other Works on Paper*, 1st and 2nd edition, Stuttgart, 1938 et 1950 - translated, edited, and with an appendix by Roy Perkinson, Los Angeles, The Getty Consevation Institute, 2006, 301 p.

✓ Smith Merrily A., *Matting and Hinging of Works of Art on Paper*, Washington, Library of Congress, Preservation Office, Research Services, 1981, 25 p.

✓ Srebel Martin, *Conservation et sauvegarde des biens culturels libraires, documentaires et des œuvres graphiques*, Hunzenschwil, Martin Strebel, 100 p. - conseils pratiques de base, adresses utiles.

✓ Vaucaire Michel, *Le livre valeur de placement*, suivi de Hennessy Patrice, L*'autographe valeur de placement*, Paris, Guy Le Prat, 1979 (1970, 1974), 175 p.

✓ Van De Velde Isabella, *Conservation et gestion des collections*, Bruxelles, Institut Royal des Sciences Naturelles, s.d. (vers 2006), 94 p.

✓ Walrave Odile et al., *La restauration à la Bibliothèque nationale de France : manuscrits, monnaies, reliures, photographies, estampes*, Paris, BnF, 2003, 87 p.

ORGANISMES (sites web à consulter)

✓ AIC (États-Unis). American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works - conférence annuelle, publications sur la restauration, ressources en ligne (CoOL).

✓ APROA-BKR (Belgique). Association Professionnelle de Conservateurs-Restaurateurs d'Œuvres d'Art ASBL.

✓ ARAAFU (France). Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire - Colloques, publications, revue professionnelle.

✓ ARSAG (France). Association pour la recherche scientifique sur les arts graphiques - publie *Les Nouvelles de l'ARSAG (1985-1999) et Support Tracé* (depuis 2000), ainsi que les actes des Journées internationales de l'ARSAG - rencontres thématiques.

✓ BnF (France). Bibliothèque nationale de France - centre de conservation, publications, site internet, ateliers de restauration du livres et d'œuvres sur papier…

✓ British Library (Angleterre) - ateliers, centre de conservation.

✓ CCI/ICC (Canada). Canadian Conservation Institute / Institut canadien de conservation - centre de documentation, aide aux musées, leader en matière de conservation préventive…

✓ CCQ (Québec). Centre de conservation du Québec.

✓ CICL (France). Centre interrégional de conservation du livre.

✓ CRCDG (France). Centre de Recherche sur la conservation des documents graphiques, créé en 1963 ; devient le CRCC - Centre de Recherche sur la Conservation des Collections, créé en 2007.

✓ ECCO (Belgique). European Confederation of Conservator-Restorers' Organization.

✓ ICC – cf. CCI.

✓ ICCROM (Italie). Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels.

✓ ICOM (France). International Council of Museums (UNESCO).

✓ ICOM-CC. Conservation Committee of ICOM.

✓ IFLA (Pays-Bas). International Federation of Library Association.

✓ IPC (Angleterre). Institute of Paper Conservation - publie le Paper Conservator depuis 1976, colloques.

✓ IRPA (Belgique). Institut royal du Patrimoine artistique - centre de documentation, publications, publie le *Bulletin de l'IRPA* depuis 1958.

✓ GCI (États-Unis). Getty Conservation Institute.

✓ Library of Congress (États-Unis)

✓ Musée du Louvre (France)

✓ Restauro (Allemagne)

✓ Smithsonian Museum Conservation Institute (États-Unis).

✓ WAAC (États-Unis). Western Association for Art Conservation.

FOURNITURES

Atlantis (France)
Canson (France)
Crescent conservation board (États-Unis)
Lascaux (Suisse)
Paper Nao (Japon)
Preservation Equipment (Angleterre), http://www.preservationequipment.com
La Route du papier (Belgique)
Stouls (France)

REMERCIEMENTS

Imprimerie d'art Idem (Paris), l'ancienne maison Mourlot ; ainsi que les restaurateurs qui m'ont ouvert les portes de leurs ateliers : Alan Derbyshire (Londres, Victoria & Albert Museum), Ko Van de Watering, (La Haye Koninklijke Bibliotheek), Peter Poldervaert (Rijksprentenkabinet, Amsterdam), Mary Oey (Washington DC, Library of Congress), service de la Conservation (Paris, musée Carnavalet), Alain Roger et Dominique Saligny (Paris, BnF), André Leprat (Paris, musée du Louvre), Andrew Thompson (Londres, British Museum) ; ainsi que mon ancienne collègue de travail Muriel Sacré (Bruxelles, KBR). ■